

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

166 | avril-juin 2003

Malinowski, Faulkner. Culture et cognition. Souvenir et héritage

Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*

Paris, La Découverte, 2002, 261 p., bibl. (« Textes à l'appui/Enquêtes de terrain »)

Jean-Pierre Digard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/18953>

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2003

Pagination : 307-310

ISBN : 2-7132-1805-5

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Jean-Pierre Digard, « Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques* », *L'Homme* [En ligne], 166 | avril-juin 2003, mis en ligne le 08 septembre 2008, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/18953>

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

© École des hautes études en sciences sociales

Bernard Lehmann, *L'Orchestre dans tous ses éclats. Ethnographie des formations symphoniques*

Paris, La Découverte, 2002, 261 p., bibl. (« Textes à l'appui/Enquêtes de terrain »)

Jean-Pierre Digard

- 1 QUOI de mieux réglé, de plus cohérent, de plus *harmonieux* qu'un orchestre symphonique ? Et si derrière cette représentation convenue et floue, la musique d'orchestre n'était qu'« un travail collectif effectué par des agents qui n'ont souvent en commun que le partage des mêmes horaires, du même espace de travail et des mêmes contraintes » (p. 11) ? C'est tenaillé par ce doute que Bernard Lehmann, maître de conférences de sociologie à l'université de Nantes, a, trois années durant, passé au crible de l'observation directe, des entretiens et de l'analyse statistique quatre grandes formations symphoniques françaises : l'Orchestre national de France, l'Orchestre philharmonique de Radio France, l'Orchestre de Paris et l'Orchestre de l'Opéra de Paris, ainsi que, pour l'analyse statistique, deux populations : les élèves du Conservatoire national supérieur de musique de Paris (CNSMP) et les musiciens de l'Orchestre de l'Opéra de Paris. L'ampleur et l'originalité de ses découvertes, qui font l'objet du présent livre, ne manqueront pas d'impressionner même ceux des lecteurs qui connaissent un tant soit peu les milieux musicaux.
- 2 La structure et la morphologie de l'orchestre (chap. I) sont caractérisées par une hiérarchisation entre instruments à cordes et instruments à vent, bois puis cuivres, percussions enfin, les premiers étant disposés aux premiers rangs, les autres derrière, avec des hiérarchies internes allant des registres les plus aigus à gauche aux plus graves à droite. Héritée de la musique d'Ancien Régime, où la musique de cour était jouée par des cordes, les vents et les percussions étant cantonnés dans les musiques militaire et populaire, cette ancienne dichotomie correspond aujourd'hui à une hiérarchie entre anciens (« héritiers ») et nouveaux venus, ou, pour reprendre le vocabulaire de Norbert

Elias et John L. Scotson dans les *Logiques de l'exclusion* (1997), entre « établis » et « marginaux ».

- 3 De fait, les hiérarchies dans l'orchestre recouvrent de véritables hiérarchies sociales (chap. II). Les cordes se recrutent dans les milieux aisés ou les professions intellectuelles supérieures, les vents dans les milieux populaires, où l'offre de musique passe souvent par la fanfare ou l'orphéon. « Plus l'instrument est supposé être éloigné de la musique classique, plus il a un recrutement populaire, plus son apprentissage se fait tardivement, plus il a un recrutement provincial. *A contrario*, tout se passe comme si, pour les cordes tout particulièrement, l'accès à la professionnalisation ne pouvait se faire qu'au terme d'une initiation préalable que seuls seraient à même de transmettre des parents initiés, qu'ils soient amateurs férus ou professionnels » (p. 52). À signaler le cas particulier des percussions, souvent choisies par les « héritiers » par opportunisme de carrière.
- 4 Ces clivages dans l'orchestre sont renforcés par des profils de carrières différenciés (chap. III). L'apprentissage d'un instrument n'est pas sans présenter des analogies avec la manière dont s'acquiert la boxe : c'est une ascèse, qui repose sur un entraînement physique intense, prolongé et solitaire – et qui ne prépare guère au travail en orchestre. Par ailleurs, tous les musiciens classiques sont formés pour devenir des solistes, alors que l'immense majorité de ceux-ci aboutiront dans un orchestre, où ils viendront grossir les rangs des *tuttistes* – « la vase », en argot d'orchestre – « voués à jouer leur vie durant à l'unisson, à ne pas entendre leur propre jeu et à ne pas être les maîtres de leur manière de jouer » (p. 12). « La position occupée de *tuttiste* anéantit douloureusement les aspirations initiales d'être soliste » (p. 83). Plus les musiciens d'orchestre jouent d'un instrument valorisé (violon) au terme d'une formation prestigieuse (CNSM), plus ils ont le sentiment d'être des « déclassés » ; plus ils jouent d'un instrument peu valorisé (vent) auquel on accède par la « petite porte » (l'orphéon), et plus ils se perçoivent comme des « *promus* », d'autant plus que la réussite musicale suppose souvent le sacrifice scolaire (73 % des musiciens interrogés n'ont pas le bac). Ces perceptions se trouvent encore accentuées du fait d'un paradoxe : étant plus nombreux pour des motifs acoustiques, les cordes sont plus *tuttistes* que les vents ou les percussionnistes ; autrement dit, ce sont les nobles qui font la « vase ».
- 5 Les trajectoires d'exception de deux autodidactes (chap. IV) viennent éclairer et préciser ces représentations. Le premier, passé du classique au jazz, n'a pas de mots assez durs pour stigmatiser, chez ses anciens collègues de pupitre, la préférence donnée à la technique instrumentale sur l'« amour mélomane » de la musique : « être musicien professionnel, c'est aimer son instrument avant toute chose » (p. 128) ; « des musiciens que j'ai rencontrés, c'est les musiciens de l'orchestre symphonique qui s'intéressent le moins à la musique » (*ibid.*) au point, parfois, de ne jamais écouter d'autre musique que celle qu'ils jouent – bref, « l'esprit des musiciens vraiment à la fin me gonflait » (p. 129). Au contraire, « les musiciens que je côtoie maintenant et que je connais depuis pas mal de temps, ils ont une culture musicale, une vraie quoi, c'est-à-dire écouter la musique, aller aux concerts, mais monstrueuse quoi ! » (p. 131). Il reproche au cadre orchestral de tuer l'esprit créatif des musiciens. Le deuxième autodidacte, passé, lui, de la variété au classique, rejoint le premier pour accuser les musiciens classiques de ne pas avoir de rythme ni de *feeling*, et pour prôner une pédagogie de la musique qui inverserait l'ordre des priorités : le plaisir et l'amour de la musique d'abord, l'apprentissage de l'instrument comme moyen ensuite. L'un comme l'autre se voient reprocher de « jouer du classique comme un musicien de jazz, et du jazz comme un musicien classique ».

- 6 L'activité des musiciens d'orchestre ne se limite pas à celle qu'ils exercent au sein de l'orchestre (chap. V). Grâce notamment aux relations professionnelles qu'ils ont tissées au cours de leurs études au Conservatoire, la plupart enseignent ou jouent dans d'autres cadres. La musique de chambre, souvent déjà pratiquée par les cordes dans un cadre familial, occupe le sommet de la hiérarchie des formes et des goûts musicaux, comme le « goût italien », assimilé au « bon goût », l'emporte sur le « goût germanique ». À la différence des « héritiers » (cordes), les « promus », « jouant d'instruments dont le répertoire s'élargit à mesure que l'on s'éloigne de la musique la plus académique » (p. 163), sont conduits à adopter des postures musicales syncrétiques, qui peuvent aller jusqu'au « baluche » du samedi soir...
- 7 Interrogés de front, les musiciens, les « héritiers » surtout, ont tendance à nier ou à minimiser la réalité de ces divergences ; mais quand l'enquêteur gratte, les représentations d'un orchestre éclaté, où les musiciens ressemblent à leurs instruments, font surface, surtout chez les « déclassés » et les « promus » (chap. VI). Aux cordes, les vents apparaissent comme des instruments grossiers – des « zim-boum-boum », des « boîtes à canards »... – et des gens sans culture, ils lisent *L'Équipe*... Du fait de leur position inférieure (registre grave : leur morceau emblématique est « L'Éléphant » du *Carnaval des animaux* de Saint-Saëns) dans un groupe considéré (les cordes), les contrebassistes souffrent d'un statut ambigu : « un coup nous sommes du côté du quatuor, un autre coup nous sommes du côté de l'harmonie » (p. 178). Pour leur part, les vents considèrent les cordes comme des instruments féminins. Ils leur prêtent des prétentions – « en tout violoniste sommeille une diva » (p. 181) – sur lesquelles ils ironisent d'autant plus que, se plaisent-ils à souligner, les vents sont dans la pratique plus solistes que les cordes (la « vase »). Les cors en particulier souffrent d'un « malaise classificatoire voisin, mais inversé, de celui des basses » (p. 186) : ils occupent une position élevée dans un groupe peu considéré.
- 8 La répétition (chap. VII), avec ses horaires fixés, ses pauses calculées, est le moment privilégié de la « construction sociale de l'interprétation musicale », « produit d'interactions sociales entre le chef et les musiciens » (p. 193), eux-mêmes porteurs de « propriétés socialement différenciées » (*ibid.*), à des fins d'ajustement entre ce qui est écrit sur la partition et le point de vue qu'en a le chef » (p. 195). Ce processus n'a rien d'automatique : plus le chef manifeste chaleur et courtoisie, plus il a de chance de se faire entendre de l'orchestre. Plusieurs figures idéal-typiques d'interactions entre le chef et les musiciens de l'orchestre, dont les autres répétitions représentent des cas intermédiaires, sont décrites : de la coopération maximum de l'orchestre au chahut caractérisé, avec des variations entre le sérieux obligé des « cordes », situés au premier rang, la dissipation des cuivres, assis derrière, et la position intermédiaire (aussi bien sociale que spatiale) des bois, qui tendent à représenter un « compromis comportemental entre les cuivres et les cordes » (p. 219).
- 9 Le concert (chap. VIII) est le moment où l'orchestre se donne en spectacle au public. Ce n'est pas pour autant celui de l'« unité recomposée », puisque cette présentation apparaît dans la pratique comme une mise en scène de hiérarchies, notamment par des rites de séparation et d'évitement : entre l'orchestre et le public par le plateau, entre le chef et l'orchestre par l'estrade, entre les solistes invités et l'orchestre par l'ordre des entrées et le positionnement sur le plateau... À cet égard, la fosse d'orchestre de l'Opéra fait figure de « lieu de profanation des rituels » (p. 236) car « la musique ne peut être considérée comme sacrée que si elle se donne à voir, que si elle est portée par un plateau » (p. 242).

- 10 La vision qu'ont les non-initiés des orchestres symphoniques comme d'impeccables machines à produire de l'émotion musicale se trouve donc fortement ébranlée et démythifiée par l'ouvrage de Bernard Lehmann puisque le lecteur y apprend que cette façade flatteuse recouvre en réalité autant sinon plus de savoir-faire technique que d'amour de la musique, d'illusions perdues ou de calculs carriéristes que d'aspirations élevées, de tractations et de rapports de force que de génie – bref : que la musique est une production sociale. Dans une conclusion critique, l'auteur attribue la responsabilité de ce tableau désenchanté à « ceux qui ont en charge toutes ces formations [et qui] ne contribuent pas peu à ce sentiment du fait même de leur inertie » (p. 254).
- 11 Voilà donc un ouvrage passionnant, tant par l'originalité de sa démarche que par les aspects méconnus de la musique symphonique qu'il nous fait découvrir ; un ouvrage facile à lire, aussi, malgré ces extraits d'interviews de musiciens transcrits à la lettre et saupoudrés un peu trop généreusement (on est surpris de constater combien ces virtuoses ont l'élocution laborieuse). À l'instar de ces musiciens blâmant des transfuges de jouer le jazz comme du classique ou le classique comme du jazz, il ne manquera pas d'esprits chagrins, anthropologues ou sociologues fondamentalistes, pour reprocher à l'auteur de faire de l'ethnologie de sociologue (cf. les références à la sociologie du travail ou à l'interactionnisme goffmanien) ou de la sociologie d'ethnologue... Du moins ne pourra-t-on pas contester à cette approche, faisant feu de tout bois, le pouvoir de faire parler les sujets les plus inattendus – et c'est un titre de gloire qui en vaut bien d'autres !
-

AUTEUR

JEAN-PIERRE DIGARD

CNRS, Monde iranien, Ivry-sur-Seine.